

朝倉摂の初期の画業について

児 島 薫

はじめに

朝倉摂（1922-2014）は、何より舞台美術家として著名であり、その仕事についてはいくつかのモノグラフ、単行書があり、回顧展も「セツノグラフィ・朝倉摂ステージワーク'86」（1986年、パルコ Part3）をはじめ、国内外で開かれてきた。最後の大規模な回顧展「朝倉摂展 アバンギャルド少女」（2010年、BankART Studio NYK）に際しては『SETSU ASAKURA An Avant-garde Girl』が出版されている（註1）。1989年には朝日賞を受賞、2006年には文化功労者に認定された。

一方、その活動の出発点は日本画家であり、1942年、1943年には文部省美術展覧会（以下、新文展と略す）に入選し、戦後も日本美術展覧会が開設されると2回から4回展まで出品する。その一方で新しい表現に取り組み、1941年より新美術人協会展に参加。戦後は創造美術に参加、1951年に創造美術と新制作派協会が合同し新制作協会となるとこの年の15回新制作展に出品し、日本画部会員として出品を続けた。舞台美術の仕事を最初に手がけたのは1948年のアーニー・パイル劇場であったが（註2）、1960年代から急増し、1970年には渡米して舞台美術の研究をおこなった。そしてこの年、新制作協会を退会すると、次第に画家としての新作発表の機会は減っていった。

しかし戦後の日本画の変革をふりかえる展覧会での展示は続き、欠かせない作家として認識されてきたことがわかる。具体的には、「日本画の新世代」展（1960年、国立近代美術館）、「日本現代画展覧会」（1960年、日本中国文化交流協会）、「戦中世代の画家展」（1965年、国立近代美術館）、「戦後日本美術の展開 具象表現の変貌」展（1971年、東京国立近代美術館）、「戦後日本画の語る人間像」（1979年、京都市美術館）、「戦後日本画の一断面 模索と葛藤」（1987年、山口県立美術館）、「戦後日本画の精華展」（1990年、青梅市立美術館）、「日本画の抽象、その日本の特質展」（1994年、O美術館）、「瑠爽画社と一采社の画家たち—現代日本画家の青春群像」展（1996年、山種美術館）といった展覧会である（註3）。ただし展示された作品は限定的であり、画家としての回顧展は

開かれず、前述の舞台美術家としての回顧展には絵本の仕事が含まれたが、新制作などで発表した日本画作品がまとめて展示されることはなかった。

それだけに、朝倉が2014年に91歳で逝去した後、GALERIE PARIS（横浜市）が「朝倉摂 Setsu Asakura, the 1950s」展（2015年7月）を開催し、アトリエに残されていた初期から50年代の作品多数を一堂に展示したことは画期的なことであった。なかでも戦前の展覧会出品作《歎び》（1943年、6回新文展出品作、紙本着色）と《雪の径》（1944年、5回青衿会、紙本着色）が「まくり」の状態で出現したことは、衝撃的でした（註4）。両者はさっそく栃木県立美術館「戦後70年：もうひとつの1940年代美術―戦争から、復興・再生へ」展に出品され、その後、神奈川県立近代美術館の所蔵となった。

ご遺族の意志によって他の作品も各地の美術館に寄贈され、それに伴う展示が続くことになった。作家の妹で彫刻家の朝倉響子もまた2016年に逝去し、2016年9月、台東区立朝倉彫塑館では「朝倉文夫・摂・響子三人展」が開かれ、彫塑館に寄贈された初期の絵画作品も展示された（註5）。

筆者の勤務する実践女子大学の香雪記念資料館でもご寄贈をいただき、2017年に「受贈記念 朝倉摂 リアルの自覚」展を開催した（註6）。規模としては小さいが、都内では初めての単独の回顧展であり、ご寄贈いただいた1940年代から1960年代までの作品に練馬区立美術館所蔵品2点などの借用作品を加え、絵画、素描、舞台美術下絵、絵本原画によって、1960年代までの画業を示した。また福島県立美術館では炭鉱に関連する作品を中心に収蔵し、2018年に「新収蔵・朝倉摂の日本画」の展示をおこなった（註7）。東京都現代美術館でも新制作出品作品《1963》（1963年）などを収蔵し、2019年「百年の編み手たち―流動する日本の近現代美術―」展のなかで陳列した。この展示では、やや独立したスペースを画家のために取り、《働らく人》（1952年、山口県立美術館）、《日本1958-2》（1958年、山口県立美術館）などの大作も加え、最も力のこもった時期の画業を示した。

以後、他の美術館でも展示の機会が増え、一気に日本画家朝倉摂の扉が開けられたかのような状況が訪れた。関直子氏による50年代から60年代にかけての朝倉の仕事に焦点を当てた論考も出版され、あらためてその画業について詳しく検証すべき時期となったと言えよう（註8）。

筆者は、香雪記念資料館の展示に際して刊行したパンフレットの「展覧会概要」のなかで、朝倉の関心は一貫して現実の人々にあり、戦後も現実社会を生きる人間存在を描き出す方法を模索した、ということを指摘し、展覧会タイトルには朝倉の言葉から「リアルな自覚」という副題を付けた。このパンフレットでは紙面の都合で、十分に内容を掘り下げることができなかったため、この小論では特に朝倉摂の初期の画業について私見を述べたい。

1. 朝倉文夫の教育観

朝倉摂は1922年に東京、谷中に彫刻家朝倉文夫（1883-1964）の長女に生まれた。妹の朝倉響子（1925-2016）は彫刻家である（註9）。朝倉文夫は写実的な表現でよく知られた彫刻家であり、東京美術学校彫刻選科、研究科で学び、研究科在学中から文部省美術展覧会に入選、受賞を重ねた。1921年には東京美術学校彫刻科教員に任じられた。その一方で朝倉塾を主宰し、教育に一家言を持って多くの弟子を指導した。朝倉文夫は、「他人の子を育てている自分が、自分の子どもを育てられないことはあるまい」と、娘2人を学校に通わせず、家庭教師をつけた。おかげで教育勅語を

暗唱するような教育を受けなかったそうであるが（註10）、それよりも、女性に男性に対して従属的な役割を求めた当時の女学校教育を受けなかったことは重要である。女性が男性と同等レベルの美術教育を受けられなかった時代に姉妹がまっすぐ芸術家をめざすことができたのは、この家庭環境があったからであろう。とはいえ、社会におけるジェンダー不平等については早くから自覚せざるを得なかったようであり、未公開資料ではあるが「絵画論を語る」（1957年）の中では次のように語っている。「私が子供の時にいちばん感じたことは、女に生まれたことがいちばんくやしかった。毎日のように、女になぜ生まれたんだというふうなことを親父に聞いた。そんなことをいったって無理だと言う」（註11）。一般社会においても美術の世界においても、ジェンダー不平等はいまだに存在するが（註12）、特に若くして美術界にデビューした朝倉摂の場合には、長い間批評家たちから「若い女性画家」として扱われていた様子を展覧会評の記事から読み取れるが、このことについてはここでは深く論じない。

ところで朝倉文夫は教育について自らの経験に基づく強い信念を持っていた。文夫は初め実兄で彫刻家の渡辺長男のもとで助手をしており、美術学校に入る前から彫刻に接した。そして東京美術学校で彫刻を学んだ。在学中に太平洋画会の研究所に通ってデッサンを学んだ時に、「絵画のデッサンと彫刻のデッサンとはおのずから別のものでなくてはならない」ということに気づいたと述べている（註13）。確かに、絵画は三次元のものを二次元にとらえなおす作業であり、彫刻の立体把握とは異なるが、朝倉は次のように述べる。「人間の目は、本来平面に見るものではなく、小さいときは立体的に見ている。それが知恵がすすむにつれて平面化してくる。中学を卒業するころにはもう平面的に見る以外に道がなくなっているのである。そこで彫刻をするにはもう一度、物を立体的に見るように本能的な目に立ち戻る訓練をしないといけない。それが彫刻の基礎教育で最も大切なところである。（中略）立体の目になおして、そのうえでデッサンをせねばいけない」（註14）。このことについては、もっと以前から繰り返し語っている。

例えば、戦時中の随筆の中でも、「子供はそのまま物を見るので、大人の様に観念的に物を見る遠近法などの無い畫を畫き上げてしまふ。この眼がほんとうの立體感の見える眼である」と述べている（註15）。またその頃の別の随想でも「人間は自然を平面に見ようとしてゐる。總ての人は總ての物を、輪廓の範囲に詰込んで見てゐますが、彫刻には輪廓がない。立體がある丈です。自然が立體である以上、さうなければならない。人間の目は本来、前も後も、見える様に出来てゐる」（註16）と述べている。そして「子供が生れ乍らにして立體観を持つてゐる」のに知識によってゆがめられるのであり、「中學校あたりで、二年三年で、平面幾何を教へ、立體を四年五年でやるのは大きな皮肉です」と続ける（註17）。公教育への不満はこのように発しているようである。

戦後女性雑誌に語った記事「家庭教育随感」（註18）では、時代や読者層を反映して、親が愛情を持って家庭で教育をおこなうのは当然であるといった家庭教育の重要性が強調されている。それと共に学校教育への強い不信感も語られている。「小学校から中学校大凡十年ばかりの学校生活に子供の個性というものを目茶苦茶にして、知識ともつかぬ知識のような何かしら意固地なものが頭の中に充満しているようです。だから物は見えていてもそれを深く観察する感覚を消耗させています。又自然の色彩を分解する視覚作用も乏しくなっています。又立体を立体の儘見る本能的な見方が知識的な見方に圧服されています。（中略）美術家に育てるのは先ず五感の育成をやらなければ

ばならない。子供の成長に供わぬ知識教育はこの五感の育成を妨げる場合が多いのです」(註19) このように、学校での知識を押しつける教育が、人間本来の感覚の育成を妨げるという不満を持っていたことがわかる。

朝倉摂は、父が亡くなってすぐに頭をかすめた言葉が次のようであったと述べている。「[「すなおになって自然を見なければいけない」「自然から教わらなければいけない」「そして、なにか、ものを作る人間にならなければいけない」これが口ぐせのようにいつていた父のモットーだった」(註20)。何気ない言葉であるが、これまでに見てきたような朝倉文夫の言葉とあわせて考えるならば、知識に頼って頭で考えるのではなく、物をすなおに観察すること、立体を立体と見る本来の感覚を失わないこと、自然界にある色彩を感覚として受け取ること、そして物を作る人になってほしい、といった意味を読み取れる。そしてそのような感覚を知識によって消耗させないために、父は娘たちを学校に通わせず、自分の理想の教育をおこなったのだろう。

このような教育を受け、そして子供の頃から彫刻作品に親しんでいたが、絵画を選んだことについて朝倉摂は、「私は親の七光りがこわくつて彫刻には手が出せなかつたけれど、妹は、自分は自分の彫刻をつくるんだといつてやりはじめたんです」(註21)という言葉を残している。そして、前述の「絵画論を語る」には次のように述べている。

「私は最初、油絵を二年ばかり描いていた。そのときはまだ十代で子どもだったから、すべてに疑問をもたない年頃だった。だがなんとなく油絵を描いていると、子供心に何となく面白くない。非常に自然主義的な、描写的主義になるおそれみたいなものをひそかに感じたし、それから油絵の絵具をほんとうに使いこなすということは、たいへんむずかしく」感じていたという(註22)。朝倉摂には1942年作とされるパステルによる自画像がある(図1)(註23)。茶色の紙の地色を活かし、眉と目の部分に黒の線を用いる以外はオレンジ、ピンク、クリームイエロー、ブルー、白などでハイライトや影を付けて顔を立体的に描き出している。頭を少し傾け、右手でパステルを持つために右肩が少し上がっている。輪郭線に頼ることなく素早いタッチで的確に自身を捉えており、パステルや紙の効果の使い方には西洋画の学習の成果をうかがわせる。文夫の「彫刻には輪廓がない」という言葉どおり、人体も立体で輪廓は無いのであり、摂がそうした立体として人体を見る目を持って描いたことをうかがわせる。このような描写力を持ちながら、なぜ日本画を選んだのだろうか。上の引用文では自分が再現的に描き出してしまうことへの恐れや、油彩絵具を使いこなすことの難しさを感じていたようである。日本画に進んだ理由については、続けて次のように述べている。

「じゃなぜ油絵を描かなかったと言われれば、さっき言ったように、油絵の絵具を使うとけっきょくむずかしいし、そのときふっと、私が子供の時分に日本画の絵具を手を持ったことがある。そうしたら、なにかそういう触覚みたいなものに、とても憧れを感じた。それはひどくセンチメンタルかもしれないけれども、そういうものを自分で感じたのである。よし、これでひとつやってみよう、私はそう思った。」(註24)

この言葉は、日本画の画材の特質を捉えていると言えるだろう。手に持つことができたということは岩絵具であったと思われる。岩絵具は物質であり、色である。物質としての色を直感した、という経験であろう。こうした感覚を大事にしていたと読み取れる。そのような直感力こそ、前述の朝倉文夫が子供に持たせようとしたものであったと考えられるだろう。そしてこの、

物質としての絵具への共感には、戦後の画家の作品を考える上で大きな示唆に富む（註25）。この点については後述する。

2. 伊東深水門下での学習

朝倉摂は1939年、17歳で伊東深水に入門する（註26）。早くも翌年には、深水の弟子たちが参加した青衿会第1回展に《麗日》（図2）を出品している（註27）。モノクロ写真からの判断になるが、椅子に腰掛けた若い女性を画面いっぱいに描いた作品である。和服を着てスリッパを履いて椅子に座る若い女性像には、例えば菊池契月《友禅の少女》（1933年、京都市美術館）のような先例があり、背景を描かず女性の着る着物の花柄が画面の中心にある点が共通する。一方で朝倉の描いた女性は、パーマネントの髪をリボンで結んでおり、着物の模様も蘭、あるいはチューリップのような花と葉の大きな柄で、現代的な装いである。女性は何かに気づいてふと立ち上がろうとするかのように横を向いて腰を浮かせようとしているようであり、椅子に座っていながらも動きのある姿勢と、着物のうねるような柄があいまって、活発な印象を与える。「彫塑的な人体把握や空間感覚は、成長期に培われたものであることがわかる」と関氏も指摘するように（註28）、ここでも人物の首、肩、後ろに引っ込む腰から脚といった人体の骨格が的確に捉えられている。曲線による華やかな柄の着物とは対照的に、直線的な椅子が画面にバランスよく配置されている。おそらくはたらし込みを用いて艶のある黒い椅子を描いているのだろう。深水は『美人畫の描き方』（註29）のなかで、日本画では明暗や陰影を用いるよりも着物の「衣紋や模様の付け方」によって表す方が効果的だとし、「肉體の丸味とか形状とか又は衣服の凹凸とか運動とかを考へて、それを表はすにふさわしい様に模様を配置するとか」、主題や時間などにもそれに合った模様や色合いを周到に選ぶことを勧めている。また、柄や模様の大小などの用い方についても「衣服の柄が大きければ帯の模様は細かくするとか」全体の統一のなかにも変化をつけて「緩急よろしきを得る」ことを教えている。《麗日》の着物の柄の配置や帯の模様の選び方など、深水が考えたことに合致しており、青衿会の1回目から堂々たる作品を出品したことをうかがわせる。

青衿会は伊東深水と山川秀峰の門下生の研究会であり、命名は彼らの師の鐫木清方であったという（註30）。青衿（学生）の名前のとおり、若手の研鑽の場であったが、深水や秀峰も出品し、小早川清や寺島紫明も会員であった。伊東深水は1922年東京府主催平和記念東京博覧会美術展に出品した《指》が高い評価を得て、その後は帝国美術院展覧会の常連作家となり、無鑑査にもなっている。1937年に文部省美術展覧会（新文展）が発足して以来展覧会委員に任命され、官展日本画の中心的存在の一人として精力的に制作を続けていた。後に自身でこの頃を振り返って、「一頃私の婦人風俗画に一の型が出来ました。所謂深水型という名のもとに呼ばれるものです。」（註31）と述べている。日本髪的情感豊かな女性像が「深水型」として知られたのであろう。その後深水はそれをうちやぶろうと努力したと述べ、《海風》（1942年、福田美術館）は「時代に因る国民意識」を反映した婦人風俗画の再出発となったと自らを評している。自解では「大らかな萬葉精神に立脚し、健康清浄なる伸々とした豊麗高雅な感じを求めて、現代女性風俗画に托し表現を試みたのであります」と述べている（註32）。青衿会については「他の日本画の展覧会と異って人物画、とくに風俗画に主点を置いています」（註33）と振り返る。深水が新しい時代の女性風俗を描くこ

とを模索していた時期の発足になる。勝山滋氏は、深水の現代の女性像が支持されたのは、時代の中で生まれた都会的で「自我、個性のある女性」の登場に呼応するものだからであると指摘している（註34）。深水の身近に現れた摂と響子姉妹はまさにその好例だったと言えるだろう。

3. 朝倉摂の人物表現

朝倉摂は、次の第2回青衿会に《うゑかへ》（1941年、紙本着色、227.3 × 181.8 cm、個人蔵、図3）という大作を出品している（註35）。これは3人の男性が棕櫚竹のような樹木を大きな水色の鉢から取り出しているところを描いたものである。主題も珍しいが、上から俯瞰した視線のもとに男性たちを捉え、内一人は上半身裸であることも、作者が女性であるだけに当時としては異色と言える。裸の男性の上半身の骨格と筋肉の盛り上がり、輪郭線を用いずに肌の色の塗り方の変化だけで表し、量感をよくとらえている。頭髮も、薄い墨に濃い墨を重ねて表し、少しだけ毛先を線で描くものの、ほとんど線を用いていない。一方で白いシャツとズボンには少ない墨線によって布の皺を描くのみで表現している。この作品は地塗りが厚いせいか現在は巻皺による亀裂が多数走っているが、地面の部分は地塗りにやや薄墨で影を表しているだけである。《麗日》のように着物の柄が身体の動きをつくったものとは異なる試みであり、ここでも三次元的に人体を把握する力が発揮されている。

ところで、朝倉のこうした作品を深水の同時期の作品と比較したときに、その描き方には大きな違いがある。もちろんそれは若い弟子の技量が師の深水とはかけ離れている、と考えるべき点もあるだろうが、それだけでもなさそうである。人物を描くときの深水の描線は、強い鋼のような力のあるしなやかな曲線であるが、朝倉はこの時期はあまり線を用いていない。朝倉の用いる固く直線的な線は筆線というよりも、どこか面のようなところがある。また《うゑかへ》の棕櫚の葉は緑の絵具の濃淡で変化をつけながら、やはり面で表現し、葉が重なるところには胡粉によって縁を取っている。筆者の限られた経験からではあるが、このような描き方は、清方とも深水とも山川秀峰とも異なるものではないかと考える。たらし込みの用い方や面としての色彩の塗り方などは、むしろ青龍社の画家の作品に近いような印象を受ける。

1941年、朝倉は4回新文展に初入選する。入選作《小憩》（図4）は所在不明だが絵はがきを見ると、若い看護師2人がトマトの植木鉢が並んだ温室にたたずむ様子が描かれている。朝倉家の屋上には温室が造られており、戦時になると花のかわりに野菜が植えられるようになったという（註36）。そこでの写生にもとづくのであろう。背景を植木の緑とトマトの赤い色が華やかに彩り、看護師の白衣を際立たせている。看護師という主題は戦時下を意識したものであろう。この時期の新文展出品作には、瓜二つの女性を人形のように2人並べて描く美人画がしばしば見られた。この作品でも女性は同じ人物のようにそっくりで、いかにもポーズを取ったようである。中央の1人は両手を腰にあててまっすぐこちらを見返し、動きのある姿勢とまっすぐな視線により、単に観者の視線を受け止める美人画とはやや異なる印象を与える。しかし手を後ろに組んでトマトの鉢を見ているもう1人の人物がそれを弱めている。

翌年の5回新文展にも《晴晨》（1942年、図5）が入選している。こちらは4人の女性が地面を耕している様子を表しており、人物の配置が立体的に組み合わさっている構図は《うゑかへ》に

通じる。こちらは前年出品作より一層戦時を意識した主題である。食糧不足を補うために畑を作っている女性たちであり、下を向き、一方的に見られる存在として描かれている。白黒写真の葉書しか残されていないが、女性たちはチェックのワンピースや縦縞柄のワンピースを着ており戦時色を意識したとはいえ、華やかな色彩を想起させる。さらに翌年の6回新文展出品作が《歎び》(1943年、神奈川県立近代美術館、図6)である。一山のサツマイモを掘り出した後で女性たちが休んでいる様子を描く。時局を意識し、戦時の女性たちの勤労を礼賛する戦意高揚の内容である。縦長の画面に3人の女性がそれぞれの姿勢で地面に座る様子を配置している。赤を基調としたそれぞれの衣服はストライプやチェックの柄で覆われ、コチニールによる鮮やかなピンク色も用いられている。着物の模様によって肉体を表すという伊東深水の教えがあったように、ここでは洋服の柄の変化によって女性たちの身体のヴォリュームを表現している。画面上部、一番奥の女性は手ぬぐいではなくカラフルな色のスカーフを被っており、健康的で明るい女性の姿を印象づける。丸々としたサツマイモを収穫する「歎び」の情景は、戦争が激しくなり食料が窮乏するなかでの畑仕事という現実とは遊離した表現のようでもある。この作品でも女性の1人の顔は正面向きに描かれ、こちらを見つめる。この作品では人物の描写には薄墨の輪郭線が用いられるが、顔の鼻梁などの凹凸は色のわずかな変化で陰影を表し、立体感を出している。《晴晨》でも《歎び》でも複数人物を画面に大きく配置して組み合わせる構図を取っているが、複数の人体を中心とする画面構成は戦後にも受け継がれる。

このように新文展に連続入選して画家としての地歩を築く一方で、朝倉は、1942年に、吉岡堅二、福田豊四郎が1938年に結成した新美術人協会に参加する。青衿会については、戦後1946年の「青衿会美人画展」にも出品しているので、脱退したわけではない。また新美術人協会は官展にも出品する姿勢であったので官展にも出品を続けている。新美術人協会には1942年に《更紗の部屋》(1942年、練馬区立美術館、171×130cm、図7)を出品する。この作品では、それまでの青衿会出品作とは対照的に、画面を色で埋め、たくさんのモチーフを描き込んでいる。画面中央には後ろ向きに白い椅子が置かれ、若い女性がその椅子に横向きに座り、上体をぐると左にひねって椅子の背もたれに両手を添え、そこに顎を乗せ、観者の方をまっすぐ見つめている。女性の背後のくすんだ赤い色の壁と、そこに掛けられた同じ赤い色の模様の布、それより少し明るい赤い色の床が、画面の大部分を占め、この赤い色が画面の基調をなしている。中央の女性は、背後の赤とは補色となる緑のジャケットを着ており、さらにそのまた反対色に近い鮮やかなピンクのシャツの衿が目飛び込んでくる。このやや不調和とも言える強い色の組み合わせを強引にまとめるかのように、椅子の白い色が画面中央に配置される。画面右手前にも白いテーブルが少し斜めに置かれ、白いレースの布が掛けられている。その上には白地に青い模様の壺が置かれ、ガーベラの花が活けられ、画面は盛りだくさんである。本図のためのスケッチ(図8)では、椅子もテーブルも茶色の木製のように、画面効果のために椅子とテーブルを白に変更して描いたとみられる(註37)。朝倉の他の作品にもこちらを見つめる女性が描かれたが、この作品の女性は特に大胆に観者を見つめている。画家の多くが男性であった時代に、絵の中の女性像は多くの場合に観者を見ることはなく一方的に見られる対象であったが、《更紗の部屋》の女性は、ふてぶてしいほどにまっすぐ、挑むように少し笑みを浮かべな

がら観る者を見返す。上まぶたのところにはちょうどアイラインを入れるように濃い墨の線が重ねられており、瞳もしっかり描かれ、まぶたの上の皺がちょっと目を見開くような表情を作っている。視線は、スケッチよりも強調して描かれており、朝倉が意図して眼差しを強めて描いたと考えられる。新文展出品作では官展であることを意識して時局に合わせた作品をつくっていたのかもしれないが、朝倉の本領がこちらにあったことをうかがわせる作品である。

その翌年の1943年の4回青衿会出品作の《陽（ひなた）》（図9）では、白黒写真からの判断ではあるが、背後の樹木の幹には樹皮の凹凸を縞模様のように単純化し、木の葉も平面的にやはり単純化して描いている。このような表現は、福田豊四郎の、例えば、《六月の森》（1936年、紙本着色、文展招待展、秋田県立近代美術館、図10）の樹木の描き方に共通するように見える。1944年、5回青衿会出品作《雪の径》（1944年、紙本着色、図11）では、都会的な女性像ではなく、雪の中を重い荷物をかついで歩く女性たちを描いている。赤みがかった色の頬をややふくらませ、丸顔に小さい口の「田舎」の人物像にも、福田豊四郎が得意とした故郷の人物像との共通点を見ることができる。また、この作品も《歎び》同様、人物が複数、重なり合い、組み合わせる構図である。

ところで、台湾出身で帝展にも入選した女性画家陳進については近年日本でも知られるようになった（註38）。菊屋吉生氏は、陳進が鐔木清方に師事したとされているものの、実質的には清方の弟子の山川秀峰と伊東深水に指導を受け、青衿会に出品を続けていたことを指摘している（註39）。そして青衿会での同世代の画家たちからの刺激によって陳進の画業の進化があった可能性を論じ、具体的には同じ女性画家であった朝倉摂の作品との「共通性も感じ取れる」と彼女たちの関係性を示唆している。実は、前述の朝倉による「絵画論を語る」には、次のような一節がある。「私が家にいる時分から、（中略）たとえば伊藤^{マツ}さんの家のお弟子さんで、台湾の人とか、中国の人とか朝鮮の人がいた。人種的差別を敵（筆者註：敵という字の横に二重傍線と「？」が付けられている）のなかでしている。それが非常にいやだった。私は非常に書生たちと仲がよかった。人種的差別にたいへん腹がたったのである。」（註40）これはテープから起こした草稿であるので、漢字の間違いや聞き間違いの可能性はある。おそらく「伊藤さん」は「伊東さん」、つまり伊東深水で、「敵」は聞き取り間違いで朝倉自身が「？」を付けたとみられる。ここで朝倉が述べた「台湾の人」はおそらく陳進とみてよいのではないだろうか。仲が良かったとされる「書生」に陳進が含まれるのか、あるいは書生は男性の弟子を指すのかわからないが、面識があった可能性がある。そしてまた、陳進は直接的には伊東深水に師事していたことをもうかがわせる。朝倉が深水を「伊東さん」と呼んでいることも、気になるところである。朝倉文夫との関係から朝倉家では皆で伊東深水を「伊東さん」と呼んでいたのか、またはゆるやかな師弟関係であったのか、戦後になってそのような呼び方に変えたのか、など不明な点が残るが、今後の調査にゆだねたい。

朝倉家は戦時中アトリエを工場にして家族、弟子たち総掛かりで「ゲージ」を製造したが、1945年3月に奥多摩に疎開した（註41）。

4. 戦後から1950年代初めの活動

アトリエが無事だったことから、朝倉は戦後すぐに制作を始めたようである。1946年3月には

前述の「青衿会美人畫展」に清方以下が美人画を出品するなかで朝倉も参加し、「ただひとりお白粉を塗つてない女を描いてゐるその率直な態度をとる」と評された（註42）。1946年、2回日本美術展覧会（日展）に《沙上》を出品、海水浴場でくつろぐ男女を描いている。1947年3回日展には《バレエの踊子》を出品した。どちらも得意の人体表現であるが、終戦後間もない時期においては海水浴もバレエも庶民の生活からかけ離れた、いわば「ブルジョワ的」な主題であった。後に朝倉はこうした主題にも描き方にも決別し、出品作とは異なるが、バレエの踊子を描いた作品を切断して裏面に別の絵を描いている。また日展出品作の額縁は、新制作出品作《群像》に流用されている（註43）。

この時期「日本画滅亡論」という言葉が用いられたというが、泉宏尚氏によればそれは脇本十九郎（楽之軒）の発言を1948年に小高根太郎が新聞記事にしたことから広まったという（註44）。確認したところ、小高根の文章は「没落する日本画」（『読売新聞』）であり（註45）、「福田豊四郎、山本丘人、吉岡堅二等の威勢の良い所が飛び出してしまった日展の日本画部は気の抜けたビール、風邪をひいたわさびのように味気ない」と新美術人協会の福田たちが同年に創造美術を結成して日展を離れてしまったため、日展出品作が旧態依然としたものばかりになったことを批判的に述べ、次のように続ける。「『日本画はもう滅びました』と脇本楽之軒翁は日展を見ていつたそうだが確に日展そのものが既に時代遅れの存在なのだ」。朝倉も1948年の《黄衣》を最後に日展への出品を止め、1949年の第2回展から創造美術に出品し、新しい日本画を探っていくことになる。

朝倉は1948年に一采社にも参加している。これは1940年に浦田正夫、高山辰雄、野島青茲、岡田昇の4人が結成した研究会であり、戦後は会員を増やして成長した。その画風について濱中慎治は、「徐々に色彩も濃厚化し、厚塗の傾向も出てくる。また、構成的な傾向をもつ作品もでてくる。これは西洋絵画・日本の洋画に比肩するために、当時の日本画家がとらざるを得ないひとつの方向であった」と評している（註46）。朝倉の《黄衣》にもすでに同じ傾向を見ることができる。

朝倉はまた、1950年4月1日から7日まで、日本橋の北荘画廊で初個展を開いた（註47）。北荘画廊については大谷省吾氏の論文に詳しい（註48）。戦後東京にできた画廊第一号であり、1946年に開廊、評論家の田近憲三が作家選定に関わっていたという。朝倉の個展についても、大谷氏が論文中で詳しく述べているので改めて付け加えることは無いが、大谷氏も指摘しているように、田近が個展について熱心な批評を長文で述べ、なかでも「向日葵の静物が佳作であり、ことに向日葵自身の追求が際立った厳しさを示していた」と述べている一方で、河北倫明は一采社展の朝倉の「向日葵」について「調子づいた奔放な手法でつよい表現だが、バックが平べったくて失敗」と短い言葉で切り捨てていることは対照的で（註49）、朝倉作品が国立近代美術館で展示されていたにも関わらず、なかなか収蔵につながらなかったあたりの事情を想像させられる。GALERIE PARISでの没後の展示の際に、この個展会場の写真も展示されていた。北荘画廊の出品目録には「自画像」に相当する題名の作品は記載されていないが、朝倉の《自画像》（1947年、GALERIE PARIS蔵、図12）が写っていることから、この作品が出品作の1つであったことがわかる（註50）。これは緑色の背景に赤い大きな格子柄のスカーフを被った画家が鏡の方をじっと見つめる視線をとらえた作品であり、小品ながら力強い画面である。田近は前述の批評文のなかで「油絵具かと思うばかりに脂濃い絵具の使用を示した」「洋画風の新作は生氣充滿、野生の花のように情熱にみちて、時代の

呼吸を感じさせている」と画家への期待を述べているが、まさにこの言葉があてはまる作品である。

日本画の洋画への接近ということはこの時期、大きな議論的であった。1950年、創造美術3回展には朝倉は、《群像》(1950年、144.5×193.3cm、練馬区立美術館、図13)、《裸婦A》、《裸婦B》、《裸婦C》と合計4点の裸婦の作品を出品し「創造美術奨励賞」を受賞した(註51)。これらはいずれも裸体人物表現であり、特に《群像》は絵具を厚く塗り、色を重ね、抽象的な人体表現による大画面の作品である。関直子氏は、本作について「身体性を前面に押し出しながら抽象化を進める態度は、日本画において、同時代のピカソ等フランスの動向と共振する画面構成を試みたものと位置付けられる」と指摘している(註52)。

創造美術は翌年には新制作派協会と合同して新制作協会となるが、朝倉はこのときにも、《裸婦A》、《裸婦B》、《裸婦C》を出品している。1950年の創造美術展には福田豊四郎も《海女》(1950年、東京国立近代美術館)で裸婦を描き、他の出品作にも広田多津《三人》、松井章《息吹》、秋野不矩《少年群像》(1950年、天竜市秋野不矩美術館)など、裸婦の作品が目立ち、展評でも「同人の作中、主題的に最も多いのは裸体である」と指摘がなされている(註53)。黒田清輝以来の日本の洋画においては、画家たちが裸婦を描くことによって自身が西洋美術につながっているということを確認してきたが(註54)、日本画家たちも、洋画的な造形を取り入れようとしたときに裸体人物(そのほとんどが裸婦である)を描くことから出発することになったことは興味深い。

《群像》は横長の画面に6人の裸婦を配置した作品である。人物は青色を基調とする絵具で描かれ、顔や髪型はわかるものの、全体としては単純化した形体として捉えられている。大きく3グループに分かれ、画面向かって右側には、こちらを向いて座る人物と後ろ向きに立つ人物がやや暗く陰影をつけて描かれる。中央には右向きの人物が明るく光があたったように薄いブルーと濃いブルーによって立体的に描かれ、その後ろに少し重なって影になる正面向きの人物が立っている。画面左には後ろ向きで両腕を高く上げてポーズを取る人物、その後ろに少し離れた場所でかがんでつま先に触れる人物が薄い色で描かれている。立っている人物はいずれも画面におさまらずに頭の途中までしか描かれない。背景は斜めの線によっていくつかに分割され、塗り分けられている。

《群像》には構想段階のスケッチが複数残されている。いずれも青いクレヨンを用いて描いており、最初から青い色を用いた人物構成を検討していたことがわかる。完成作に近い構図になったスケッチでは、背景を黄色で塗って色調を考えていた様子である(図14)。また、左端の両手をあげた人物と右端の座って頬に手をあてる人物はいずれにも描かれており、この2人に複数の人物を組み合わせていくなかで配列の仕方を試行錯誤している。構想段階では、人物のうちの一人は男性として描くことも検討している。またスケッチでは、人物の背丈を画面の上下いっぱい描いていたが、そのうちの1枚(図15)では中央の女性の顔の中央辺りを通る横線を画面に引いており、完成作ではこの線の位置を画面の上辺とし、人物の頭が画面で切り取られている。このことにより人物はより匿名性を帯び、人体としての抽象性を高めている。また画面をほぼ横に二分割する位置に斜めの線を引いているが、この線は、人物が立っている地面、または床を示す効果があり、奥行きのある平面にこれらの人物がそれぞれ距離を取って立っている三次元的な空間を意識していたことをうかがわせる。しかし完成作では、斜め線をもう2本追加し、縦にも線を引き、白や黄色の色を塗ることでこうした空間の奥行きを否定している。

この作品について植村鷹千代は、別の作家の作品の評に続けて「同じような構成の上に、さらに立體的な奥行きを出そうとした朝倉攝の大作『群像』は一層野心的で、意欲は十分買うべきであるが、立體的表現には成功していない。しかし、青い色調の感覚は非常にフレッシュで、色彩の問題を提出している。将来に期待をかけられる有能なホープ作家である」と述べている（註 55）。立体的表現に成功していない、とはどういうことであろうか。筆者が考えるには、評者は《群像》を、二次元平面の中にキュビスム的な手法を用いて三次元的な表現をおこなうもの、として見ており、その点からは不十分だと感じたのではないだろうか。しかし、朝倉がこのときに出品した他の裸婦の作品でも、単に三次元的な奥行きを出そうという意図はあまり強くは見られない。むしろ、前述のように、人体を空間の中の立体としてとらえ、それをどのように絵画というフォーマットに落とし込むかということを考えているように思われる。《群像》では、人物の重なりや、少し遠くに配置した屈む人によって画面の中に空間を表現しながらも、それを厚塗りの絵具を用いることで、絵画という平面であることを見る者に意識させようとしている。

この時期の朝倉が自分の考えを述べた文章、「空間と余白」には、次のような言葉がある。少し長くなるが引用する。

「私は最近不思議な事を考えている。

それは日本画における余白と、油絵における空間の問題である。

空間即物体の問題は近代絵画において、すでに廣く論議されているが、この問題を、油絵、日本画を問わず、絵画全般の大きな課題であるならば、日本画のマチュールを駆使して解決出来得ないものであろうか。

空間は物体を意味し、物体は空間を暗示するという事実は、すでに私達の意識は知っているはずであるが、今私達が苦しんでいるこの空間の問題を、遠く古来の日本画に於て考えてみると大変面白いと思う。

まず宗達や光琳等にみられる美しい余白の働きは、彼等自身恐らく意識しなかったであろうが、現在私達が考えている処の空間の把握を實に見事にやってのけているという事なのである。」

（中略）

「日本の絵画は古来から立体意識をとらず、又次元的意識をとらずに発達してきたので、マチュールもそれにもっとも適したものが同時に発達した。そこにいわゆる近代人が二次元を意識した所の平面描写と近似性をみいだして考えられている。」

（中略）

「日本画の顔料そのものは、決して油画の顔料に比して、おとっているとは考えられない。只私達がその美しいマチュールを十分に駆使出来得ていないというだけの事なのではあるまいか。それとも近代的意識の上に立った空間把握の問題を日本画の顔料を使用して出来ないものであろうか。（以下略）」（註 56）

朝倉の考えでは、西洋の 20 世紀絵画は、ルネサンス以降の遠近法を用いて絵画の中に三次元的

な空間を描出しようとしてきたことを乗り越え「平面描写」に取り組んできた。それを日本人である自分がおこなうならば、もともと平面描写に適するように発達してきた日本画の顔料を用いることで空間を捉えることができるのではないか、という意味であろう。この文章の中では宗達、光琳は余白において空間把握を見事にやってのけたが、それ以後は余白と称して、空間を白く残すのみとなってしまったとも述べている。おそらく朝倉は《風神雷神図》や《燕子花図屏風》の金地のような例を念頭に置いて空間把握について考えていたのではないだろうか。この時点ではまだ朝倉は金地、銀地を用いてはいないが、後に銀箔を用いた作品を発表している。日本画の顔料は、色であると同時に物質性を主張する。《群像》では人物を立体的にとらえるものの、画面全体を顔料という物質で覆い尽くしてしまうことで、そこにあるのが絵画という平面であることを見る者に主張する。

ここで再び戦前の作品に戻ってみると《歓び》からの連続性を見いだすことができる。《歓び》では人物を立体と捉え、それを三次元的な絵画空間の中に並べようとしているかのようにあるが、現実には画面は縦長の二次元平面であるので、その中にバランス良く配置することになる。ヴォリュームのある人物と、おそらく掛軸を意識した画面のフォーマットは対立するものであるが、それがこの作品の力強さにつながっている。《群像》でも人物をあたかも舞台の上に配置するかのように動かしながら構想をまとめている。あえて「舞台」という言葉を用いたが、朝倉がこうした絵画制作と並行して舞台美術に取り組むことができたのは、彼女にとって絵画表現と空間表現とがつながりのあるものだったからであろう。

もう一度朝倉文夫の教育のことを持ち出すならば、家庭環境に説明を求めすぎるという批判もあるだろう。しかし、父と妹という彫刻家と一緒に暮らしてきた朝倉が「彫刻家的な目」を持って立体的に物を見ることができていたと考えることは難しくない。「絵画論を語る」には次のような言葉がある（註57）。

一ほんとうのことを言うと、油絵ふうな仕事というのは、いちばん興味があるのは彫刻だ。
一それはなぜかというと、私が育った環境というのも多分にあると思うけれども、彫刻というもののもっているものに非常に^マかわれるわけだ。たとえば、私はデスピオの彫刻を見ると、逆に非常に絵を描きたくなる。イタリアのモジリアニの絵を見ると彫刻を感じる。だから彫刻と絵を非常に別々だと言う人がいるけれども、私の場合は彫刻も絵も非常に同じになっちゃう。日本にいちばんに欠けている問題だと思う。だから日本画という言葉が非常に私は嫌だ。いまとなつては、日本画の絵具を使った絵ということ…。

テープ起こしであるために、ややわかりにくい部分もあるが、朝倉にとっては絵画と彫刻とはどちらも同じである、という言葉は、どちらにおいても朝倉が三次元で物体を捉えていたから意識の上で同じだった、と解釈すればわかりやすい。端正で写実的な作風で戦前の日本人に人気があったシャルル・デスピオについては絵画的な表現を読み取り、ブランクーシから彫刻を学んで実際に彫刻作品に取り組んだモディリアーニの絵画に彫刻的な対象の捉え方を感じ取っていたことは興味深い。

おわりに

ルネサンス以後、絵画は遠近法を用いて三次元の世界を二次元に写すことを追求し、また二次元の画面のなかに三次元的なヴォリュームをいかに表現するかということにも腐心してきた。朝倉の場合、初期の作品が示すように、そもそも人体をヴォリュームのある三次元の物体としてとらえる目を持ち、西洋画のデッサンを学んだことでヴォリュームのある形を表現することができた。戦後、日本画の革新を考える上でモダンアートを意識し、抽象的な人物表現をおこなったが、それはキュビズムの模倣ではなかった。朝倉の場合には、三次元的な人体とそれがまとう空間を画面のなかに取り込むものの、その画面を日本画の顔料で塗り潰すことにより、絵画が基底材の上に絵の具を載せた平面であることを見る者に印象づけることになった。日本画のマチエールによって油絵における空間の問題を考える、という朝倉の言葉は、日本画の絵具の物質性によって画面を意識させると同時に、そこにヴォリュームのある人体と空間を表現する、という相反することを意図する試みについて述べていたのではないだろうか。しかしこのことはあまり理解されず、評論家は「立體的表現には成功していない」などと述べたのであろう。

そのような実験をおこなう一方、朝倉が関心を向けていったのは「人間自体のリアリテの自覚」であり「実体世界への自覚」であった（註58）。また、実生活でも、家を出て挿絵などを手がけて自立する。1952（昭和27）年、新制作展に発表した大作《働く人》（山口県立美術館）は建設現場を背景に男女の労働者を構成した群像であり、翌年上村松園賞を受賞した。その後佐藤忠良や中谷泰とともに建築現場や炭鉱、漁村などで働く人々を写生旅行をして描くようになるのだが、この時期の制作については、また稿を改めて論じることとしたい。

謝辞

本稿を書くにあたり、朝倉摂アトリエ 近藤和子氏、GALERIE PARIS 森田彩子氏、小野寛子氏には作品、資料について貴重なご教示をいただきましたことにお礼を申し上げます。また伊藤亜古氏には、作品画像、資料を拝見し使用させていただきご許可をいただきました。今回使用した本学香雪記念資料館所蔵作品、展覧会葉書は以前伊藤氏よりご寄贈いただいたものです。ご高配に深く感謝を申し上げます。ご所蔵作品の画像の使用をお許しいただきました練馬区立美術館、神奈川県立近代美術館、秋田県立近代美術館、香雪記念資料館、資料調査でお世話になりました東京文化財研究所にもお礼を申し上げます。

註

1. 『朝倉摂のステージ・ワーク』パルコ出版、1981年、は舞台美術の仕事に関するこの時点での詳細なデータを収録し、その後『朝倉摂のステージ・ワーク2』パルコ出版、1991年が出版された。また新聞雑誌の自筆文章をまとめたものに、朝倉摂『私の幕間—ステージ・ワークの周辺』求龍堂、1983年、舞台美術について解説した朝倉摂『舞台空間のすべて』パルコ出版、1987年、評伝に皆川博子『摂 美術、舞台そして明日』毎日新聞社、2000年など出版は多数ある。
2. アーニー・パイル劇場の上演はドナルド・リチャー作「パーティー」という作品。（皆川博子『摂 美術、舞台そして明日』、p.49-50。）
3. 展覧会歴は、筆者編、「朝倉摂年譜」『朝倉摂 リアルの自覚』（香雪記念資料館、2017年）パンフレット所収にまとめた。なおこの作成に際しては、当時東京文化財研究所研究員田所泰氏が『日本美術年鑑平成27年版』所収の物故者記事のために作成したデータを参照させていただいた。その後の近年の展覧会については、関直子「はこぶね—朝倉摂の一九五〇-六〇年代の活動と美術館をめぐる」『ミュージアムの憂鬱 揺れる展示とコレクション』川口幸也編、水声社、2020年、p.337、にまとめられている。
4. 《雪の径》は展示当初は題名、制作年不詳であった。その後展覧会葉書からデータを確認できたと GALERIE PARIS の森田彩子氏よりご教示を得た。
5. 朝倉響子氏は2016年5月30日に90歳で逝去された。展覧会は、朝倉彫塑館が台東区に寄贈されて30年であることを記念して開かれた。
6. 会期は11月6日-12月16日。絵画9点、素描17点、舞台美術下絵、ノート、ポスターなどと絵本原画（個人蔵）による展示。本展に際しては8頁のパンフレットを作成した。
7. 展示は所蔵品展示室内でおこなわれた。会期は2018年1月6日から3月11日。
8. 関直子「はこぶね—朝倉摂の一九五〇-六〇年代の活動と美術館をめぐる」。また神奈川県立近代美術館、福島県立美術館では2022年に生誕100年を記念する回顧展を準備していると聞く。
9. 摂氏の娘である伊藤亜古氏のお話では、晩年、響子氏に「いつから彫刻家になろうと思ったのか」を尋ねたところ、「4歳から」という答えが返ってきたそうである。
10. 談話記事「私の大学 洋画家 朝倉摂」『毎日新聞』夕刊、5面、1986年12月3日（東京文化財研究所所蔵スクラップ）。
11. 朝倉摂「絵画論を語る」1957年、p.134-135。「絵画論を語る」は朝倉摂による未刊行の談話筆記原稿である。表紙に「絵画論を語る 朝倉摂 昭和三十二年九月四日」と書かれ、「平凡社原稿用紙」と印刷された200字詰め原稿用紙145枚にテープ起こしされた朝倉の談話が記されている。ところどころに朝倉自身による訂正の書込が加えられているが公刊されたものは見つかっていない。この原稿のコピーの閲覧のお許しをいただきました、伊藤亜古氏、近藤和子氏、森田彩子氏に深くお礼を申し上げます。

12. 世界経済フォーラム（World Economic Forum）が2019年12月に発表した各国のジェンダーギャップ報告書（Global Gender Gap Report 2020）において、日本は全153ヶ国中121位。美術館については、笠原美智子「美術館の管理職に女性が次々と進出している。美術館は変わるのか？」『全美フォーラム 全国美術館会議機関誌』18号、2020年9月、p.14-16。
13. 「私の履歴書」、朝倉文夫『朝倉文夫文集 彫塑余滴』朝倉彫塑館、1983年、所収（初出は日本経済新聞連載、1958年12月17日-31日）p.286。
14. 「私の履歴書」、前掲『彫塑余滴』所収（初出は日本経済新聞連載、1958年12月17日-31日）、p.286-287。
15. 「日本民族」『朝倉文夫随筆集 衣・食・住』日本電建株式会社出版部、1942年、p.51。本書は朝倉が雑誌などに寄稿したエッセイを集めたものであり、それぞれの初出の年月のみ記載があり、「日本民族」は1938年9月。
16. 朝倉文夫「彫塑につき極めて座談的に」『彫塑餘滴』、岡倉書房、1934年、p.128。
17. 前掲書、p.129。
18. 朝倉文夫「家庭教育随感」『婦人画報』通巻579号、1952年12月、p.83-85。
19. 前掲、p.85。
20. 朝倉撰「明治の“背骨”父の思い出」『読売新聞』1964年4月19日朝刊、14面。
21. 「新春訪問 『創造美術』の朝倉攝さん “女友達なんて退屈” 手放しのフランス禮賛」（東京新聞夕刊、1952年1月8日）
22. 「絵画論を語る」p.3。引用部分では、朝倉自身で筆記録の一部を削除し、加筆訂正している。加筆部分を太字にした。
23. 制作年は、長年にわたり朝倉撰のもとで働き、アトリエの管理をされてきた近藤和子氏のご教示に従った。
24. 「絵画論を語る」p.5-6。
25. 本学での朝倉撰展の際に、関連イベントとして、関直子氏（現早稲田大学教授、当時東京都現代美術館主任学芸員）に「戦後美術の中の朝倉撰」と題して講演をいただいた。関氏はその中で「朝倉撰の絵画論」にも触れ、特に朝倉撰の箔の表現に注目し、画家の画材への関心の高さを指摘し、「はこぶね一朝倉撰の一九五〇-六〇年代の活動と美術館をめぐる」の中でも論じている。貴重なご教示をいただいたことにお礼を申し上げる。
26. 朝倉が伊東深水に入門した時期を証明する資料は今のところは実見していないが、『戦中世代の画家』展（国立近代美術館、1965年1月29日-2月28日）の図録に作家略歴が具体的に詳しく書かれており、「1939年伊東深水塾に入門、40年青衿会に出品」との記載があることにもとづく。朝倉自身に確認することができる時代の記述であるため、信頼できると考えた。
27. 朝倉は初期の展覧会出品には「攝」の字を用いているが、本稿では「撰」の字に統一する。
28. 関直子「はこぶね一朝倉撰の一九五〇-六〇年代の活動と美術館をめぐる」p.324。
29. 伊東深水『美人畫の描き方』崇文堂出版部、1932年、p.93-95。
30. 勝山滋編、「伊東深水年譜」『伊東深水一時代の目撃者一』平塚市美術館、2011年、p.129
31. 伊東深水「紫君汀雑談」『三彩』1949年5月、30号、p.39。

32. 勝山滋「画題解説」『伊東深水一時代の日撃者一』p.117（初出『日本美術』1-7、1942年11月）。
33. 伊東深水「紫君汀雑談」、p.40。
34. 勝山滋「伊東深水論」『伊東深水一時代の日撃者一』平塚市美術館、2011年、p.110。
35. この作品については実際に調査をさせていただいたが、個人蔵のため本稿では展覧会絵はがきの写真を挿図とする。不鮮明であることをお許しいただきたい。
36. 前掲『衣・食・住』、p.61-62。
37. こちらの『「更紗の部屋」スケッチ』1942年については練馬区立美術館学芸員小野寛子氏からご教示をいただいた。
38. 『台湾の女性日本画家 生誕100年記念 陳進』展、渋谷区立松濤美術館、兵庫県立美術館、福岡アジア美術館、2006年、が開かれている。
39. 菊屋吉生「陳進筆「姉妹（姐妹）」をめぐる人物表現の新展開の萌し」『東亜文明主體性 會議論文集』2019年11月 p.1-9。（<http://ds0n.cc.yamaguchi-u.ac.jp/~jeai/Vol-04/no-7.pdf>）
40. 朝倉摂「絵画論を語る」p.95-96。
41. 「私の履歴書」、前掲『彫塑余滴』所収、p.312-313。
42. 三輪鄰「青衿會美人畫展」『読売新聞』1946年3月27日2面。
43. 額の裏面に日展の出品票が残っていることで判明する。
44. 泉宏尚氏は「芸大での楽之軒先生」（丸尾彰三郎、藤岡由夫、泉宏尚編『脇本楽之軒の小伝と追憶』風濤社、1971年、p.208）のなかで次のように述べている。
「ある年の日展がはじまった頃、芸大の学長室で、上野学長と楽之軒先生それにY教授との鼎談を傍聴した。学生時代から楽之軒先生の展覧会評に啓発されたというY教授との間に、「この頃は批評はお書きになりませんね」、「もうこうなっては私なんかとは話しがきかみ合いませんからね」、「今年の日展はどうですか」、「日本画は減びました」というような問答があった。この話が伝わったのであろうか、数日後の朝日新聞にO氏が日展評を書かれ、その中に『「日本画は減びました」と楽之軒老が嘆かれたそうであるが」という一句があった。このために芸大の中でも日本画の教官たちが「けしからん」と憤慨しておられるのを直接聞いたし、外では「日本画滅亡論」がしばらく論壇をにぎわした。」
このことは以前、泉氏からご教示いただいた。
45. 小高根太郎「没落する日本画」『読売新聞』、1948年10月25日、2面。
46. 『現代日本画家の青春群像 瑠爽画社と一采社の画家たち』山種美術館、1996年、「一采社（前期：1940-51）章解説、p.41。
47. 「朝倉攝作品展」1950年4月1日-7日、作品は本画20点に「色彩素描」1点、「素描5点」であり、題名から判断する範囲で風景が1点程度、静物が3点のようで、人物画が多い。
48. 大谷省吾「北莊画廊をめぐる一戦前と戦後をむすぶ場所」『近代画説』23号、2014年、p.44-70。
49. 「展覧会評：六窓会展と一采社展（河北倫明）、朝倉攝個展評（田近憲三）」『三彩』43号、1950年6月、p.30-32。
50. 森田彩子氏のご教示による。

51. 賞状には「賞 / 第三回 創造展ニ於テ / 貴下ノ出品画 / 裸婦 ABC 群像ヲ / 創造美術奨励賞ニ / 推挙ス / 副賞 金壹萬円 / 昭和廿五年十月 / 創造美術 / 朝倉攝殿」とあるので4点全体に賞が与えられている。
52. 関直子「はこぶね一朝倉撰の一九五〇-六〇年代の活動と美術館をめぐる」p.325。
53. 植村鷹千代「實證の成長 第3回創造美術展評」『三彩』47号、1950年10月、p.7。
54. 洋画家たちが裸婦を描くことこそ西洋美術であると考えてきたことについては拙著『女性像が映す日本 合わせ鏡の中の自画像』ブリュッケ、2017年のなかで論じた。
55. 植村鷹千代「實證の成長 第3回創造美術展評」、p.5。
56. 朝倉攝「空間と余白」『三彩』1950年7月、44号、「私の抱負を語る」の内、p.32。
57. 「絵画論を語る」p.23-24。
58. 朝倉撰「リアルの自覚」『三彩』30号、1949年5月、p.41-42。



図1 朝倉摂 《自画像》
1942年頃／パステル・紙／香雪記念資料館



図2 朝倉摂 《麗日》
1940年／第1回青衿会展覧会／絵はがき



図3 朝倉摂 《うゑかへ》
1941年／第2回青衿会展覧会／絵はがき



図4 朝倉摂 《小憩》
1941年／第4回文部省美術展覧会／絵はがき



図5 朝倉摂 《晴晨》
1942年／第5回文部省美術展覧会
〔『國畫』2巻11号1942年11月〕



図6 朝倉摂 《歓び》
1943年／紙本着色／神奈川県立近代美術館

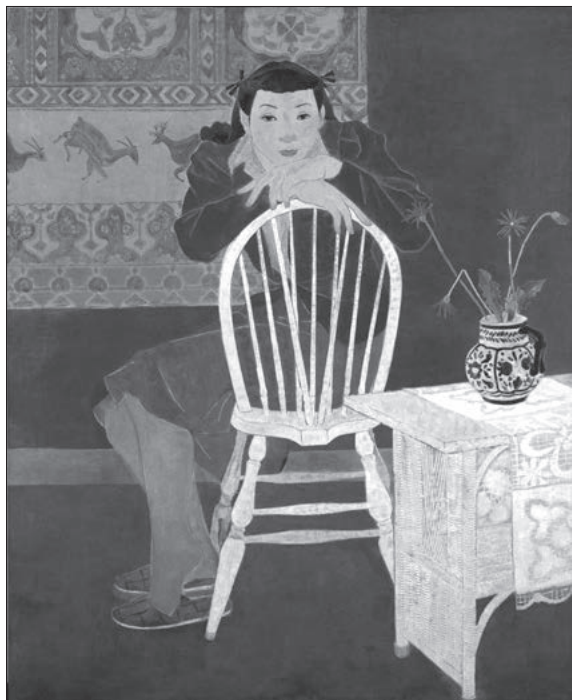


図7 朝倉摂 《更紗の部屋》
1942年／紙本着色
練馬区立美術館 (Nerima Art Museum)



図8 朝倉摂 《更紗の部屋 スケッチ》
1942年／バステル・鉛筆・紙
練馬区立美術館 (Nerima Art Museum)



図9 朝倉摂 《陽 (ひなた)》
1943年／第4回青衿会展覧会／絵はがき



図 10 福田豊四郎 《六月の森》
1936 年／紙本着色
秋田県立近代美術館



図 11 朝倉 撰 《雪の径》
1944 年／紙本着色／神奈川県立近代美術館



図 12 朝倉 撰 《自画像》
1947 年／紙本着色／GALERIE PARIS



図 13 朝倉摂 《群像》
1950 年／練馬区立美術館 (Nerima Art Museum)



図 14 朝倉摂 《群像 スケッチ》
1950 年頃／クレヨン・紙
練馬区立美術館 (Nerima Art Museum)



図 15 朝倉摂 《群像 スケッチ》
1950 年頃／クレヨン・紙
練馬区立美術館 (Nerima Art Museum)